Stefano Agosti

Ricognizione su Pascoli

«Bisogna essere matematici nella forma; e nella forma gettar poi tutto il suo cuore», Pascoli, Commento all'*Inno funebre ad Antonio Fratti*

Se Flaubert rappresenta il massimo della sperimentazione formale che sia mai stato attuato nella prosa narrativa, a poco più di una trentina d'anni anagrafici di distanza il nostro Pascoli ne può benissimo costituire l'equivalente nell'ambito della poesia.

Alla pluralità delle sperimentazioni, già attuata in *Madame Bovary*, anno di stampa 1857, corrisponde la pluralità delle sperimentazioni, non solo delle prime *Myricae* (edizioni 1891-1894), ma altresì del primo, stupefacente nucleo di quelli che saranno i *Poemi conviviali*, rappresentato dai poemetti *Gog e Magog*, *Alexandros* e, soprattutto, da quel vertice dello sperimentare pascoliano che è *Solon*, tutti apparsi in rivista nei primi mesi del 1895. I quali contrappongono, alle umili "myricae", i piani tematici alti della classicità e dei miti, anche di area orientale (*Gog e Magog*), esattamente come, ai livelli del "realismo" (comunque rifiutato teoricamente da Flaubert) nella rappresentazione della piccola borghesia di provincia quale si ha in *Madame Bovary*, fa contraltare la messa in scena archeologica "alta" del romanzo successivo, *Salammbô*, 1862, comunque anch'esso depositario d'una nuova sperimentazione formale, fuori norma e fuori misura.

Concentrando in una veloce e sommaria rassegna i vari tipi di sperimentazione messi in atto da Flaubert, diremo allora che, con *Madame Bovary*, vera e propria officina delle prove future, si va dall'elaborazione di una scrittura armonica (o volumetrica), ove tutte le parti e i piani del discorso risultano correlati, per opposizione o equivalenza, ad altre parti e piani nel testo, all'invenzio-

ne straordinaria della simulazione di "effetti di reale", attraverso l'apertura di falle o buchi nella rappresentazione. E se, per la scrittura volumetrica, l'apogeo, quasi insostenibile, di perfezione formale, sarà rappresentato dalla tarda *Légende de Saint Julien L'Hospitalier* (nei *Trois Contes*, 1877), per gli "effetti di reale", impressionanti di modernità espressiva, in quanto rappresentativi di un "nuovo realismo" (quello configurabile nei termini, non più degli aspetti ordinari della cosiddetta realtà, ma di quanto sta fuori o al di là di essa, e cioè in quel Reale che esorbita, in teoria e nel fatto, l'ordine del discorso), sarà il primo dei *Trois Contes*, *Un cœur simple*, a fornirne la più compiuta testimonianza. Non solo, ma ancora nell'ambito dei *Trois Contes*, figura quell'*Hérodias* che attua l'ulteriore sperimentazione del discorso della storia circoscritto al presente dell'azione rappresentata, inaugurando, e aprendo per questo riguardo la via a Maupassant, quelle che, nel secolo successivo, saranno le "soggettive" del cinema.

Si aggiungano, le composizioni seriali dell'ordine storico-mitico (*La Tentation de saint Antoine*, 1874) o dell'ordine della mediocrità esistenziale contemporanea, emblematizzata nella "*bêtise*", quale si ha nell'ultima, e incompiuta, prova narrativa (*Bouvard et Pécuchet*, postumo, 1881), dopo aver attraversato, già nel lontano 1862, con *Salammbô*, una sperimentazione probabilmente unica nella storia del racconto: quella di una strutturazione "frattale" del testo[1].

Volendo proporre, anche per Pascoli, una analoga e parallela rassegna – e tuttavia solo sommaria e non delimitata a singole opere, in quanto variamente diffusa lungo tutto il corso della scrittura poetica pascoliana – possiamo circoscrivere, in particolare, i seguenti momenti o punti demarcativi della sperimentazione:

1. l'adibizione dell'onomatopea secondo una duplice funzione: quella, già segnalata da Contini[2], di presentare sia quanto sta prima dell'articolazione fonatoria e cioè il suono non linguistico, in una ipotesi di regressione all'origine, sia quanto promana da essa,

[1] Per Flaubert, sulle sperimentazioni qui sintetizzate, mi permetto di rinviare ad alcuni lavori miei, e segnatamente: *Tecniche della rappresentazione verbale in Flaubert*, Milano, il Saggiatore, 1981; *Il romanzo francese dell'Ottocento* (per il cap. *Flaubert e l'invenzione della forma*, Bologna, Il Mulino, 2010); *La frase, il racconto. Le sperimentazioni di Flaubert nei «Trois Contes»*, Venezia, Editrice Cafoscarina, 2013.

[2] Cfr. Gianfranco Contini, *Il linguaggio di Pascoli*, in *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970.

e cioè la formazione stessa della parola; e quella, principale – su cui verterà essenzialmente, per questo punto, la nostra indagine –, di costruire una vera e propria "matrice fonosimbolica" del componimento, ancora con riferimento all'origine, ma ora col compito di organizzare la totalità delle singole composizioni, secondo varie modalità di attuazione (per questo aspetto, si veda soprattutto Perugi[3]);

2. come sottolinea ancora Perugi, «la compresenza, all'interno della stessa poesia, di più sistemi metrici concorrenziali»[4], e cioè, per esempio, l'auto-imposizione di norme rigidissime nell'uso delle varie scansioni ritmico-accentuative del novenario (il verso prediletto), sempre all'interno della medesima composizione, con effetti di strutturazione non melodica ma armonica della partitura per cui si rimanda ancora alle esemplificazioni fornite da Contini[5];

3. la funzione totalizzante assegnata agli schemi timbrici, e, per ciò stesso, non solo in sede di rima ma all'interno dei versi, secondo le forme, variamente esperite, dell'allitterazione, vocalica e consonantica, ma anche secondo quelle, più segrete, e desunte probabilmente da Leopardi, della cosiddetta allitterazione dissimulata (teorizzata da un solo operatore in questo campo, Mallarmé, tuttavia sconosciuto a Pascoli, la cui cultura poetica, in ambito francofono, comportava, come confini terminali, la poesia romantica e il Parnasse);

4. l'invenzione di strutturazioni ritmico-accentuative dedotte dalla metrica greco-latina, in esperimenti che lui stesso designava non più "barbari" (sull'esempio o il modello di Carducci) ma "neoclassici", con evidenti effetti di sovvertimento del sistema prosodico della lingua, e, di conseguenza, l'effetto, capitale, di un passaggio da un sistema, diciamo, "tonale" a un sistema "atonale" e chiaramente dissonante. Nella pratica attuale della poesia, osiamo affermare che nessuno, circa quest'ultimo punto, si è avventurato così lontano nell'ambito della sperimentazione. Noi pensiamo, senza avere comunque la competenza in merito, che Pascoli, per questo riguardo, abbia compiuto la stessa rivoluzione attuata

[3] Cfr. l'antologia delle *Opere* di Giovanni Pascoli, a cura di Maurizio Perugi, tomo I, in *Letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 61, Milano-Napoli, Ricciardi, 1980.

[4] Ivi, p. XVII dell'Introduzione.

[5] Soprattutto nel saggio *Innovazioni metriche italiane fra Otto e Novecento*, in *Varianti e altra linguistica*, cit.

da Schönberg nella musica. Si può sottolineare che la sperimentazione suddetta si effettua già agli inizi (nel 1895), con le due saffiche incluse nel poemetto *Solon*, poi inserito nei *Conviviali*. Si aggiunga che una sperimentazione del genere, la quale stravolge totalmente la prosodia della lingua italiana, implica altresì una incredibile, stupefacente novità di gestazione (che, supponiamo, ne approssima gli effetti a quelli, già citati, della dodecafonia attuata da Schönberg): e cioè quella che prevede, come cellula o matrice generativa del testo, non tanto, o non più, l'unità di significato quanto *la sillaba*.

Proporremo adesso una serie di esemplificazioni dettagliate dei punti suddetti, con riguardo a specifiche composizioni delle varie raccolte, le più significative delle quali, per il nostro assunto, risultano essere quelle dei *Canti di Castelvecchio*, 1903 (che citeremo dall'edizione a cura di Giuseppe Nava, BUR 1998) e dai *Conviviali*, 1904 (edizione a cura dello stesso, Einaudi 2008).

Punti 1 e 2

Nell'*Uccellino del freddo* (dai *Canti di Castelvecchio*), la matrice del componimento è proprio il ritornello onomatopeico "*trr trr trr terit tirit…*", ove "l'elemento consonantico prevale su quello vocalico ridotto a mera articolazione di appoggio"[6]. Da questa matrice, si dà una produzione di vocaboli tutti ruotanti sui medesimi timbri, con effetti totalizzanti nei riguardi dell'intero tessuto sonoro, tanto da far ritenere l'insieme del testo come un vero e proprio "oggetto materico". Così, solo per la prima strofa, abbiamo *sgricciolo* - *sgrigiola* (quasi omofoni), e poi, *stride* - *trillo* - *brina* - *incrina*, e, con inversione degli stessi timbri, *sentire* - *giri* - *dirlo* - *zirlo*; o con variante nella vocale d'appoggio, *freddo* - *crepi* - *sembra* - *vetro*, secondo un vero e proprio "meccanismo di generazione fono-simbolica"[7], a partire da nuclei sonori desemantizzati.

E così via per tutte le altre strofe, con variazioni timbriche, anche aggiuntive, fuoriuscite da quella matrice.

[6] Cfr. M Perugi, *op. cit.*, p. 496.
[7] Cfr. M. Perugi, *ib.*

Persino l'introduzione "narrativa" della vecchia nella IV strofa, è subito catturata nel gioco timbrico-allitterante secondo le variazioni predette:

> Oh! lì dentro vedi una vecchia
> che fiacca la stipa e la grecchia…,

con tutto il séguito che la riguarda e il fuoco nel caminetto della casupola:

> Ecco nella grigia casetta
> l'allegra fiammata scoppietta…

E se l'introduzione della vecchia in quanto elemento, oltre che narrativo, anche di animazione umana, costituisce certamente, come osserva sempre Perugi, l'emblema di un "messaggio di morte"[8], si dovrà tuttavia osservare che il suo valore è quello di una morte "gioiosa", quale è attestato dal fuoco che "scoppietta", come si può leggere, a tutte lettere, nel secondo verso della citazione qui sopra riportata: "l'allegra fiammata scoppietta", ove le iterazioni dei gruppi timbrici ne sottolineano il carattere spiccatamente euforico.

Si tratta (ci si permetta questo inserto, utile anche per accostare Pascoli agli esempi della più dirompente modernità), si tratta della stessa situazione che si verifica nel grande *récit* di Beckett, *Mal vu mal dit*, ove l'immagine di una vecchia, anch'essa figura della morte, è presentata, all'inizio, nell'atto di contemplare la stella di Venere – simbolo fulgido della vita –, e, alla fine, mentre considera l'evenienza dell'ultimo respiro, come l'avvento stesso della felicità: «Connaître le bonheur», è l'enunciato che sigilla il mirabile testo.

Sempre nei riguardi dell'*Uccellino del freddo* si deve aggiungere (e questo concerne il punto 2) che vi si attiva una raffinata strutturazione ritmico-accentuativa a schema alternato.

Così, i versi dispari della poesia (costituita da novenari) presentano, *tutti*, una scansione trocaica con dattilo in terza sede («Viēnĕ‿il | frēddŏ. | Gīrĭ pĕr | dīrlŏ»), mentre i versi pari comportano, *tutti*, una scansione anapestica con attacco giambico («tŭ sgrīc|ciŏlŏ‿intōr|nŏ lĕ siē|pĭ»).

[8] Cfr. M Perugi, ivi, p. 497.

La matematizzazione degli accenti delle unità ritmiche secondo lo schema alternato, sospende l'andamento melodico orizzontale del verso per sovrapporvi una strutturazione verticale fissa, matematizzata, che ci piace qualificare d'ordine armonico. Come si avrà modo di esemplificare più avanti, nell'ambito del punto 4, Pascoli, già qui, sembra aderire a quella "matematica della forma" che costituirà la sua divisa al momento delle innovazioni prosodico-ritmiche della sua metrica "neoclassica".

A volte, la strutturazione ritmico-accentuativa non segue più lo schema alternato di due occorrimenti concorrenziali, ma si limita a un'unica strutturazione rigorosamente stabile per tutto il componimento.

Tale è il caso – per fare un esempio collegato al precedente – del poemetto *Il sogno della vergine* (sempre dai *Canti di Castelvecchio*), ove il ritmo anapestico ad attacco giambico (quello dei versi pari dell'*Uccellino del freddo*) vi è assunto e perseguíto indefettibilmente nella sua particolare struttura accentuativa per tutto il componimento, con eventuale sottomissione degli accenti grammaticali delle unità lessicali agli accenti ritmici. Per cui, come osserva Contini, il quarto verso si leggerà:

> bŭssa‿āl|lă chiŭsa ‿ā|nĭmă‿il lū |me»[9].

Ma il poemetto include altresì una supplementare raffinatezza prosodico-ritmica (che apparirà anche in altre poesie di Pascoli): quella dell'uso della parola sdrucciola in posizione di rima. In questo caso, la seconda sillaba atona, esclusa dalla relazione timbrica ed eccedente la misura, viene computata nel verso successivo, ove sarà elisa per sinalefe se questo inizia per vocale, mentre verrà inclusa nel computo se il verso inizia per consonante. In tal caso, con conseguente decurtazione di una sillaba (di solito segnalata, dal Pascoli stesso, tramite l'espediente grafico di una casella vuota all'inizio del verso).

Due esempi in merito rispettivamente relativi all'una e all'altra procedura:

v. 74 Svanito nell'alito chiaro
dell'alba! Svanito dal cielo
notturno del sogno! – Cantarono

[9] Cfr. G. Contini, *Innovazioni metriche*, in *Varianti*, cit., p. 596.

i galli, rabbrividì l'aria
[…]

v. 49 Si dondola, dondola, dondola
senza rumore la cuna
nel mezzo al silenzio profondo.

Si può aggiungere, in proposito, che anche in Montale l'uso della parola sdrucciola in punta di verso, in posizione di rima o meno, è abbastanza frequente (probabilmente sull'esempio di Pascoli, che gli è prodigo altresì di soluzioni di tipo lessicale). Solo che, in merito ai due esempi forniti e alle rispettive procedure, non si dà, in Montale, nessun sistema di compensi, sicché il verso con sdrucciola terminale si limiterà a registrare, in un caso come nell'altro e per le unità di versificazione regolare, semplicemente una sillaba in più.

Ora, se nell'*Uccellino del freddo* il ritornello onomatopeico assolve la funzione di matrice fonosimbolica elementare del componimento, in quell'altro «capolavoro» (secondo la designazione che, di entrambi, avanza lo stesso autore), *La partenza del boscaiolo*, un analogo ritornello onomatopeico con riferimento al verso della cinciallegra, ma ora riprodotto secondo un'approssimativa articolazione di linguaggio (*tient'a su! tient'a su! tient'a su!*), è adibito a presiedere alla costruzione ad eco del testo o, se si vuole, al suo sdoppiamento (o raddoppiamento) speculare, sia sul piano fonico-ritmico sia sul piano tematico-lessicale.

Anche qui, insomma, composizione di un "oggetto materico", con più raffinata attenzione alla struttura rispetto al testo "gemello".

I.
La scure prendi su, Lombardo,
da Fiumalbo e Frassinoro!
Il vento ha già spiumato il cardo,
fruga la tua barba d'oro.
5 Lombardo, prendi su la scure,
da Civago e da Cerù:
è tempo di passar l'alture:
tient'a su! tient'a su! tient'a su!

II.
Più fondo scavano le talpe
10 nelle prata in cui già brina.
È tempo che tu passi l'Alpe,
ché la neve s'avvicina.

Le talpe scavano più fondo.
    Vanno più alte le gru.
15 Fa come queste, e va pel mondo:
    tient'a su! tient'a su! tient'a su!

III.

Per le faggete e l'abetine,
    dalle fratte e dal ruscello,
quel canto suona senza fine,
20 chiaro come un campanello.
Per l'abetine e le faggete
    canta, ogni ora ogni dí più,
la cinciallegra, e ti ripete:
    tient'a su! tient'a su! tient'a su!

IV.

25 Di bosco è come te, la cincia:
    campa su la macchia anch'essa.
Sa che, col verno che comincia,
    ti finisce la rimessa.
La cincia è come te, di bosco:
30 sa che pane non n'hai più.
Va dove n'ha rimesso il Tosco:
    tient'a su! tient'a su! tient'a su!

V.

Le gemme qua e là col becco
    picchia: anch'essa è taglialegna.
35 Nel bosco è un picchierellar secco
    della cincia che t'insegna.
Col becco qua e là le gemme
    picchia al mo' che picchi tu.
Va, taglialegna, alle maremme…
40 *tient'a su! tient'a su! tient'a su!*

VI.

Ha il nido qua e là nei buchi
    d'ischie o d'olmi, ove gli garba;
e pensa forse a que' tuoi duchi,
    grandi, dalla lunga barba.
45 Nei buchi erbiti dove ha il nido,
    pensa al gran tempo che fu;
e getta ancora il vecchio grido:
    tient'a su! tient'a su! tient'a su!

VII.

Un'azza è quella con cui squadri
50 là, nel verno, il pino e il cerro;
con cui picchiavano i tuoi padri
    sopra i grandi elmi di ferro.

Tu squadri i tronchi, ora; con l'azza
butti le foreste giù.
55 Va ora senza più corazza...
tient'a su! tient'a su! tient'a su!

VIII.
Rimane nella valle il canto.
Sono ormai, le cincie, sole.
La scure dei lombardi intanto
60 lassù brilla contro al sole.
E sempre il canto che rimane,
giunge in alto alla tribù,
che parte a guadagnarsi il pane:
tient'a su! tient'a su! tient'a su!

Intanto, la struttura ad eco, o a sdoppiamento speculare, è emblematizzata nel verso centrale di ogni strofa, il quale ripete il primo ma con i componenti lessicali invertiti nell'ordine, come, appunto, nell'immagine riflessa:

v. 1 La scure prendi su, Lombardo,

e

v. 5 Lombardo, prendi su la scure.

Supplemento a tale procedura, la *-u-* del ritornello ad articolazione tripartita – dilatata in decasillabo tronco ad andamento anapestico – la quale è chiamata a ripercuotersi nelle rime in *-u-* degli ottonari di tutte le seconde quartine di ogni strofa.

Le quali strofe vedono affermarsi nelle due quartine costitutive di ciascuna, novenari giambici per i versi dispari e ottonari trocaici per i versi pari: ove però le differenti misure risultano, di fatto, equipollenti e sfasate ad un tempo, se si considera la prima sillaba atona del novenario con funzione di «vera anacrusi»[10]. Anche in questo caso, dunque, sdoppiamento speculare con reciproca sfasatura degli elementi implicati: esattamente come nei fatti speculari veri e propri, per cui l'immagine allo specchio presenta i vari elementi a rovescio.

Questo rispecchiamento sfasato di novenari giambici e ottonari trocaici è responsabile di un incremento del ritmo percussivo

[10] Cfr. G. Contini, ivi, p. 597.

del verso, accentuato dalle fitte correlazioni-iterazioni timbriche degli elementi verbali. Il che si ripercuote sul piano propriamente tematico-lessicale, nel picchiettare del becco della cincia sulle gemme degli alberi, a imitazione del picchiare dei taglialegna (dei Lombardi) sugli alberi del bosco, e prima, nei tempi che furono, sulle corazze e gli elmi dei nemici.

Una sola esemplificazione di questo stupefacente lavoro formale sulla parola, a tutti i livelli dei suoi costituenti. E sia la strofa V della poesia che, fra l'altro, include in alcuni vocaboli la parola «eco», sia pure alterata dalla geminata (b*ecco* : s*ecco*):

Le gemme qua e là col becco
picchia: anch'essa è taglialegna.
35 Nel bosco è un picchierellar secco
della cincia che t'insegna.
Col becco qua e là le gemme
picchia al mo' che picchi tu.
Va, taglialegna, alle maremme…
40 *tient'a su! tient'a su! tient'a su!*

Ultima strofa: l'ascia («l'azza») del boscaiolo brilla solitaria al sole, a imitazione reversibile del canto della cinciallegra, solo rimasto nel bosco di tutto il concento degli alati. Il che trova un nuovo sigillo lessicale dei processi di reversibilità iterativa nella rima equivoca *sole* (agg.) : *sole* (sost.).

Della fenomenologia di sdoppiamento che stiamo descrivendo, si potrebbero indicare anche fatti inerenti alle strutture micro-grammaticali: per esempio, fatti di dialefe su elementi lessicali minimi.

Così, al v. 14:

Vanno più || alte le gru;

al v. 33:

Le gemme qua || e là col becco;

iterato nel v. 37 con inversione degli elementi:

Col becco qua || e là le gemme;

ancora sulla medesima coppia di avverbi di luogo, al v. 41:

> Ha il nido qua || e là nei boschi;

e, per finire, questo specimine, al v. 35:

> Va || ora senza più corazza.

Se nell'*Uccellino del freddo* e nella *Partenza del boscaiolo* la strutturazione armonica del testo procede per versi alternati, nel *Gelsomino notturno* (sempre dai *Canti di Castelvecchio*), essa si attua per coppie di unità ritmiche. Abbiamo quindi, dal punto di vista ritmico-accentuativo, alternanza di novenari anapestici ad attacco giambico, nella prima coppia di ogni strofa, e di novenari trocaici con dattilo in terza sede, nella seconda coppia (come nei versi dispari dell'*Uccellino del freddo*).

E s'aprono i fiori notturni,
nell'ora che penso a' miei cari.
    Sono apparse in mezzo ai viburni
    le farfalle crepuscolari.

5 Da un pezzo si tacquero i gridi:
là sola una casa bisbiglia.
    Sotto l'ali dormono i nidi,
    come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala
10 l'odore di fragole rosse.
    Splende un lume là nella sala.
    Nasce l'erba sopra le fosse.

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
15 La Chioccetta per l'aia azzurra
    va col suo pigolìo di stelle.

Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
    Passa il lume su per la scala;
20 brilla al primo piano: s'è spento...

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
    dentro l'urna molle e segreta,
    non so che felicità nuova.

Prima di avviare una speculazione, sia pur sommaria, di questa struttura, ci permettiamo di segnalare una possibile fonte del testo.

Si tratta di un passo dell'*Homme qui rit* di Victor Hugo, anno di pubblicazione 1869.

Il protagonista, Gwynplaine, in preda ad una sorta di estasi amorosa, contempla o, meglio, assorbe in sé tutto l'incanto notturno di una natura invasa dai fermenti del proprio risveglio di primavera. Evidenziamo in corsivo i punti di straordinaria affinità, non solo tematica ma proprio lessicale, con la poesia di Pascoli:

> Gwynplaine avait ce grand frisson vague qui est la réclamation vitale de l'infini.
> Ajoutez l'aggravation du printemps. Il aspirait *les effluves sans nom de l'obscurité sidérale*. Il allait devant lui, délicieusement hagard. *Les parfums errants de la sève en travail, les irradiations capiteuses qui flottent dans l'ombre* [«dai calici aperti s'esala | l'odore di fragole rosse» ; «per tutta la notte s'esala | l'odore che passa col vento»]*, l'ouverture lointaine des fleurs nocturnes* [«e s'aprono i fiori notturni»]*, la complicité des petits nids cachés* [«sotto l'ali dormono i nidi»], les bruissements d'eaux et de feuilles, *les soupirs sortant des choses*, la fraîcheur, la tiédeur, tout ce mystérieux éveil d'avril et de mai, *c'est l'immense sexe épars* proposant à voix basse la volupté[11].

Come è noto, il *Gelsomino* è nato come epitalamio per nozze, e il tema che lo percorre è l'allusione – nemmeno tanto velata – alla deflorazione nuziale. Ebbene, il brano citato di Hugo è preceduto, qualche riga prima, da questa frase, che ne costituisce l'introduzione: «L'amour de Gwynplaine pour Dea devenait *nuptial*» (corsivo nostro). «Nuptial» è l'epiteto fatale che regge l'insieme qui riprodotto. Ne rappresenta il tema e l'indicazione di lettura: ed è lo stesso epiteto, non espresso, che agisce sul *Gelsomino* e ne costituisce lo sfondo.

Ed è proprio ancora il «nuptial» di Hugo che figura nel verso famoso di *Booz endormi*, apparso nella prima serie della *Légende des siècles*, 1859, sicuramente nota a Pascoli, verso la cui struttura aggettivale ternaria aveva affascinato Flaubert:

> l'ombre était nuptiale, auguste et solennelle,

e dove l'aggettivo annuncia la prossima congiunzione, preordinata dalla divinità, fra Ruth e, appunto, Booz.

[11] Cfr. V. Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Flammarion, 1982, vol. II, p. 60.

Ma anche i due versi che precedono quello qui citato possono essere addotti come possibile fonte, anche se, magari, le grossolane allitterazioni sulla labio-dentale potrebbero aver fatto sorridere il Nostro, intento a ben più squisite combinazioni di timbri:

Un frais parfum sortait des touffes d'asphodèle;
Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala.

Entrando ora nel merito della struttura tematica del componimento, diciamo dunque che il *Gelsomino notturno* è il grande testo dell'allusione, per serie paratattiche di correlativi oggettivi, all'evento della deflorazione. Ma si tratta di allusione che alterna i correlativi oggettivi d'ordine propriamente erotico, consegnati, salvo un caso, alla prima coppia di versi delle quartine («E s'aprono i fiori notturni», «Dai calici aperti s'esala», «È l'alba: si chiudono i petali») a correlativi oggettivi spostati sul visivo (anche "voyeuristico"), articolati secondo una progressione chiaramente narrativa, e consegnati, questi, alla seconda coppia di versi delle quartine, con l'eccezione della seconda strofa, ove il reperto suddetto – non visivo, in questo caso, ma auditivo – è affidato alla prima coppia. Èccone gli elementi portanti: «Là sola una casa bisbiglia», «Splende un lume là nella sala», «Passa il lume su per la scala [si noti il determinativo "il", con valore esplicitamente anaforico a designare continuità]; «Brilla al primo piano: s'è spento...»).

Questa seconda serie di elementi visivo-auditivi, dà benissimo conto della presenza, nella prima strofa, della prima persona pronominale quale è attestata dal possessivo (i «miei cari»), e corrispondente al Soggetto cui è delegata la predetta funzione (o còmpito) di "voyeur".

L'ultima strofa, la sola che comporti collegamento sintattico fra le due parti, accentuato dall'*enjambement* ed effettuato, per di più, sulla voce verbale determinante dell'intero componimento, «si cova» (si ricordi che la poesia è nata come epitalamio per nozze), l'ultima strofa, dunque, rappresenta la conclusione di entrambe le serie: sia quella dei correlativi oggettivi d'ordine propriamente erotico, sia quella virata nel "voyeurismo" e a decorso narrativo:

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti, si cova,
  dentro l'urna molle e segreta,
  non so che felicità nuova.

L'allusione, addirittura conturbante e del tutto esplicita, al grembo e alla fecondazione, chiude, ripetiamo, anche la serie "voyeuristico"-narrativa: iniziata col "bisbigliare" della coppia (invisibile) nella "sala" del pianoterra, e proseguita, attraverso l'occhio del "voyeur", lungo la scala che porta alla camera da letto, ove il lume che si spegne designa perfettamente l'inizio dell'amplesso («Passa il lume su per la scala; | Brilla al primo piano: s'è spento…»), amplesso indicato senza equivoci dai puntini di sospensione.

Così, la strutturazione armonica del testo, ad andamento verticale, viene attuata non solo sul piano ritmico-accentuativo, ma anche sul piano semantico. Del resto, se ne era già avuto un esempio, ma là ad andamento, per così dire, circolare, nella precitata *Partenza del boscaiolo*.

Ora, delle due serie di elementi, quella di allusione erotica e quella narrativa d'ordine visivo-auditivo, compresenti in ogni strofa, è clamorosa l'assenza nella quarta, incentrata sulla figura dell'ape e sulla costellazione delle Pleiadi, fatte discendere dal livello alto che loro compete a quello, non solo terrestre, ma addirittura terragno, grazie al termine vernacolare che le contrassegna («la Chioccetta») e che coinvolge l'immagine intera:

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chioccetta per l'aia azzurra
va col suo pigolio di stelle.

La strofa (stupenda) è un po' il perno concettuale del componimento. Apparentemente estranea al tema, ne rappresenta, di fatto, la proiezione (l'inserimento) nell'ordine cosmico. Pascoli opera qui allo stesso modo in cui opera Baudelaire in quell'altro capolavoro che è *Le Balcon*: ove la presenza degli amanti nella stanza notturna, attraverso un sottilissimo gioco di trasposizioni analogiche, viene proiettata nello spazio cosmico mentre questo, a sua volta, appare costretto nello spazio chiuso della camera.

Ecco i due versi implicati nella trasposizione, il primo dei quali considerato generalmente dalla critica come discutibilissimo dal punto di vista della riuscita poetica (naturalmente, non leggendo in esso quanto abbiamo detto e ora preciseremo):

La nuit s'épaississait ainsi qu'une cloison,
Et mes yeux dans le noir devinaient tes prunelles.

L'ispessirsi della notte come la parete di una stanza («une cloison») assolve mirabilmente una duplice funzione: da un lato, quella di dilatare lo spazio chiuso e privato all'apertura illimitata della notte, e, viceversa, di ridurre l'infinito dello spazio notturno alle dimensioni circoscritte e chiuse del privato. Così, gli occhi dell'amata («tes prunelles») brillano nel buio come le lontane stelle del cielo, mentre queste si configurano antropomorfizzate e prossime come le pupille di lei (si veda comunque, al riguardo, il nostro commento nell'analisi che abbiamo effettuato di questa poesia[12]).

Un ultimo dato relativo al *Gelsomino notturno*.

Associato alla serie delle allusioni erotiche, si dà un ulteriore elemento, fondamentale e tipico di Pascoli: quello dell'allusione alla morte. Tale elemento è puntualmente sottolineato da Giuseppe Nava nel suo commento alla poesia, nonché corredato dai preziosi riferimenti ad altri testi che qui riproduciamo.

Nella quartina di apertura, le «farfalle crepuscolari» sono una palmare figurazione della morte, proprio dal punto di vista iconico, come attesta un luogo di *Passeri a sera* (sempre dai *Canti di Castelvecchio*):

> v. 63 Già le notturne grandi farfalle,
> coi neri teschi, ronzano intorno.

E poi, nella terza strofa, ove l'allusione alla morte è associata proprio alla prima scena registrata dal "voyeur" («Splende un lume là nella sala. | Nasce l'erba sopra le fosse»), allusione confortata da un luogo di *I due girovaghi*:

> v. 19 Questa terra ha certe porte,
> che ci s'entra e non se n'esce.
> È il castello della morte.
> S'ode qui l'erba che cresce[13].

[12] Cfr. *Ricordo e strutture dello spazio-tempo in «Le Balcon» di Baudelaire*, in *Grammatica della poesia*, Napoli, Guida, 2007. Ci permettiamo di stralciarne il seguente brano (p. 54): «La *cloison* non solo sospende le opposizioni fra interno ed esterno, ma trasforma altresì lo spazio chiuso nello spazio aperto e senza limiti della notte, mentre opera la coazione di quest'ultimo entro lo spazio del privato, lo coerce entro la dimensione dell'intimo e del finito. È, insomma, la "rappresentazione" del finito-infinito di eros, dell'amplesso di eros, del suo illimitato cosmico e della sua finitezza terrena».

[13] Cfr. G. Pascoli, *Canti di Castelvecchio*, Milano, BUR, 1998, introduzione e commento di Giuseppe Nava, pp. 240-244.

Punto 3

Una pulsione sperimentale parallela a quelle qui segnalate, anima Pascoli sul piano puramente sonoro, e cioè nei riguardi dei sistemi di rime, delle allitterazioni e delle relazioni timbriche: per cui si rinvia ai numerosi, capillari rilievi effettuati da Perugi nell'antologia pascoliana citata, nonché, ovviamente, a Contini, per le preziose indicazioni al riguardo nella sezione dedicata a Pascoli della sua *Letteratura dell'Italia unita*. E, per esempio, a quanto da lui rilevato in merito a quel poemetto dei *Conviviali* che è *Gog e Magog*, il quale ospita fenomeni di una impressionante tessitura fono-simbolica, ove intere sequenze ritmiche sono costituite da nomi propri di matrice orientale, e quindi depositarie di puri effetti sonori, alonati di semanticità non razionale. Ebbene, lì, Contini reperisce, nella strutturazione globale del poemetto, una raffinatissima rete di relazioni timbriche fra le varie parti e all'interno di ognuna, senza esempi nella pratica organizzativa del verso, non solo coeva[14].

Proponiamo ora, al fine di fornire un esempio di verifica *in re* anche da parte nostra, dai *Primi poemetti* (1904), quello specimine – che permane tuttavia misteriosissimo – che è *Il transito*.

Il cigno canta. In mezzo delle lame
rombano le sue voci lunghe e chiare,
come percossi cembali di rame.

È l'infinita tenebra polare.
5 Grandi montagne d'un eterno gelo
póntano sopra il lastrico del mare.

Il cigno canta; e lentamente il cielo
sfuma nel buio, e si colora in giallo;
spunta una luce verde a stelo a stelo.

10 Come arpe qua e là tocche, il metallo
di quella voce tìntina; già sfiora
la luce verde i picchi di cristallo.

E nella notte, che ne trascolora,
un immenso iridato arco sfavilla,
15 e i portici profondi apre l'aurora.

[14] Cfr. G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 292-293.

L'arco verde e vermiglio arde, zampilla,
a frecce, a fasci; e poi palpita, frana
tacitamente, e riascende e brilla.

Col suono d'un rintocco di campana
20 che squilli ultimo, il cigno agita l'ale:
l'ale grandi grandi apre, e s'allontana

candido, nella luce boreale.

In questo testo, di una sontuosità d'orchestrazione addirittura wagneriana, non vi è elemento che non sia collegato – sul piano del suono – ad altri elementi.

Eccone il sommario censimento.

Possiamo rilevare, anzitutto, l'assonanza sulla *-a-* che accompagna la maggior parte delle rime (*-ame*, *-are*, *-allo*, *-ana*, *-ale*); poi, la consonanza sulla liquida *-l-*, anche geminata (*-elo*, *-allo*, *-illa*, *-ale*). Per cui resterebbero escluse da rapporti timbrici supplementari solo le rime in *-ora*. Senonché queste attestano consonanza con le rime in *-are* delle prime due terzine. Comunque, è proprio dalla strofa centrale (la IV), in prossimità della prima delle tre rime in *-ora* («sfiora»), che prende l'avvio la fitta trama delle allitterazioni e ripercussioni timbriche secondo relazioni orizzontali nell'ambito dell'unità ritmica (v. 15, *PORtici - PROfondi - aPRe*; v. 16, *VERde - VERmiglio*; v. 17, *Frecce - Fasci - Frana*; v. 17, *Poi - PalPita*, che stabilisce relazione verticale con l'allitterazione già segnalata del v. 15, sulla stessa bilabiale sonora), e relazioni timbriche verticali, corroborate da iterazioni – a cavallo delle varie unità, prossime o a distanza –, fuori da rapporti di rima (vv. 6 e 9, *PóNTAno - sPuNTA*, in identica posizione ritmica; vv. 10, 12 e 19, *TOCCHe - piCCHi - rinTOCCo*; vv. 8 e 13, *COLORA - trasCOLORA*).

Ma il fenomeno capitale che concerne questo tipo di relazioni verticali, è quello che riguarda la lettera *-a-* sotto accento, anche associata a relazioni orizzontali. Si veda: v. 14, *iridAto - Arco*, v. 15, *Apre* (in anagramma con «arpe», del v. 10); v. 16, *Arco - Arde*; v. 17, *fAsci - pAlpita*; v. 18, *riAscende* (sotto dieresi); v. 20, *Agita*; v. 21, *Ale - grAndi* (iterato) - *Apre*; v. 22, *cAndido*.

Ora, questa relazione timbrica verticale sulla *-a-*, si corona, in fine componimento, nel trionfo orizzontale della lettera, che non solo incardina tutto il penultimo verso, negli accenti principali e secondari, ma coinvolge altresì il tratto terminale di quello che precede, per prolungarsi a inizio e fine del successivo:

il cigno Agita l'Ale:
l'Ale grAndi grAndi Apre, e s'AllontAna

cAndido, nella luce boreAle.

Vi è di più.

Come si sa, l'endecasillabo diciamo più raro, e suscettibile di venir adibito agli effetti più svariati, è quello con accentazione sulla settima sillaba. Ebbene, qui, ancora a partire dalla IV terzina, si dà un'accentazione di 6ª e 7ª in successione, con dialefe a inizio di verso a sottolineare la *-a-* (v. 10, «come árpe qua e lá tócche, il metallo»), accentazione di 7ª che riprende, ancora con appoggio sulla lettera *-a-*, nelle terzine successive – sole eccezioni i vv. 13 e 19 – sino al penultimo verso del componimento, il verso del trionfo della *-a-*.

Non solo, ma la *-a-* sotto accento di 7ª è costantemente evidenziata o dalla sinalefe (v. 14, *iridato árco*; v. 15, *profondi ápre*; v. 16, *vermiglio árde*; v. 20, *il cigno ágita*), o dalla contiguità con l'accento di 6ª (v. 14, *iridáto árco*), o dall'allitterazione esorbitante che la circonda (v. 17, *e Poi PálPita*), o dall'intervento della dieresi sul dittongo che la ospita (v. 18, *e riáscende*).

Il testo include altresì numerosi vocaboli sdruccioli, che collaborano efficacemente alla partitura fonico-ritmica: v. 2, *rómbano*; v. 3, *cémbali*; v. 4, *ténebra*; v. 6, *póntano*; v. 15, *pórtici* (anche, come si vede, con il concorso di relazioni timbriche, nella fattispecie della bilabiale sorda e sonora); v. 6, *lástrico*; v. 11, *tíntina*; v. 20, *último* e *ágita*.

Ebbene, il titolo stesso comporta parola sdrucciola, *tránsito*; sdrucciola che ritroviamo, con tonica sulla *-a-* e identica struttura vocalica corroborata da forte affinità timbrica desinenziale (dentale sorda – dentale sonora), nel primo vocabolo del verso di chiusura, *cándido*: insomma, quasi una sigla della "sinfonia in *a*" orchestrata dal testo, sigillata, in clausola, dalla rima inclusa ("en écho"), *ale : boreale*.

Punto 4

Di tali complesse sperimentazioni formali, sconosciute, a questi livelli, anche ai più sofisticati operatori di poesia, se ne può vede-

re la concentratissima selezione esemplificativa ancora in Contini (*Innovazioni metriche* cit.), e, per le verifiche *in re*, nella sua antologia della *Letteratura dell'Italia unita* (cit.).

Ora, come abbiamo avvertito, la ricerca formale di Pascoli include una supplementare, inaudita sperimentazione: quella che mira a riprodurre nella struttura prosodica della lingua italiana, di carattere accentuativo, la struttura prosodica delle lingue classiche, greche e latine, di carattere, come si sa, quantitativo. Di questa eccezionale operazione di recupero dà conto – come si è già detto – lo stesso Pascoli nelle *Regole di metrica neoclassica* che accompagnano la *Lettera a Giuseppe Chiarini* (se ne veda, oltre alla riproduzione integrale, la documentazione relativa nel II volume di *Poesie e prose scelte*, curata da Cesare Garboli, "I Meridiani", Mondadori, 2002, pp. 201-290): ove l'aggettivo "neoclassico" intende sostituire, come abbiamo segnalato più indietro, quello di "barbaro" utilizzato da Carducci.

Già applicata nelle traduzioni (da Omero, da Saffo, da Orazio, ecc.), la metrica neoclassica pascoliana sfocia, dopo varie esperienze in proprio con ésiti alterni, in almeno due componimenti, *Crisantemi* e la prima saffica di *Solon*, di qualità eccelsa; non solo, ma anche di una impressionante carica innovativa, sia nei riguardi dell'istituto linguistico sia nei riguardi della tradizione metrica acquisita in un lungo ordine di secoli. Più indietro, l'abbiamo accostata alla rivoluzione, operata in musica, da Schönberg, col passaggio dal sistema tonale a quello atonale, o dodecafonico.

Non intendiamo inoltrarci – per incompetenza – nell'esame tecnico di queste affinità. Diciamo solo che la metrica neoclassica, inventata e perseguíta da Pascoli, si basa sulla presupposizione d'una equipollenza tra la quantità sillabica della metrica classica e l'accentazione sillabica degli istituti italiani. Tale equipollenza prevede l'equiparazione della sillaba lunga alla sillaba accentata, e della sillaba breve alla sillaba atona.

Così, ad esempio, se un trocheo, piede costituito da una lunga e una breve, può corrispondere, in italiano, a una parola parossitona di due sillabe, e se un dattilo, costituito da sillaba lunga più due brevi può corrispondere a un vocabolo sdrucciolo di tre sillabe, nella formazione degli enunciati, con i vari elementi che li compongono, categorematici e sincategorematici, le corrispondenze dei due sistemi non sono più così semplici. Sillabe accentate (lun-

ghe) e sillabe atone (brevi) possono ricorrere in elementi verbali non suscettibili, grammaticalmente, di ospitarle.

Pascoli, negli scritti teorici precitati, insiste continuamente nel sottolineare l'aspetto principale di tale difficoltà. E cioè quello per cui l'accento grammaticale della frase, diciamo l'accento prosodico, non corrisponde sempre all'accento ritmico. Il quale, nella corrispondenza prevista, terrà sempre la posizione prioritaria, con conseguenti effetti di disassestamento (di sfasatura) dell'accentazione grammaticale. (I termini "grammaticale" e "ritmico" relativi all'accentazione nell'ambito del verso, sono precisamente quelli utilizzati da Pascoli.)

Senza dilungarci ulteriormente su queste precisazioni di ordine generale, forniamo subito un esempio di unità ritmica costruita secondo questa nuova prosodia.

E sia quello dell'endecasillabo saffico (così denominato dal poeta), secondo il quale sono composte le due poesie precedentemente citate, e cioè, la prima saffica inclusa nel poemetto *Solon*, del 1895, che apre i *Conviviali*, e *Crisantemi*, apparsa nel 1896 sul "Convito", ma pubblicata in volume solo postumamente, nell'edizione del 1913 di *Odi e inni*.

Ebbene, l'endecasillabo saffico, nella precisazione che ne fa Pascoli nelle citate *Regole di metrica neoclassica*, risulta composto da «due dipodie trocaiche con in mezzo un dattilo». Il che equivale alla seguente trascrizione visiva:

— ∪ | — ∪ | — ∪ ∪ | — ∪ | — ∪ .

In metrica accentuativa si tratterà di sostituire alle lunghe (—) le sillabe accentate, e alle brevi (∪) le sillabe atone.

È evidente che la scansione di un verso, nella fattispecie di undici sillabe, secondo questa rigida partitura accentuativa, si potrà effettuare, non più a partire dalle unità di significato, bensì a partire proprio dalla sillaba. Non solo, ma procurando che l'accento o il non accento grammaticale di questa, risulti, finché è possibile, in accordo con la sillaba accentata o non accentata della corrispondente sillaba ritmica. Come abbiamo sottolineato dianzi, le non corrispondenze (le sfasature) su questo piano sono instanti, quando non evitabili. E sarà proprio a questa sfasatura, in quanto disassestamento della scansione ritmica canonica del verso, che saranno da ascrivere gli effetti atonali delle precitate composizio-

ni. Nelle quali ricorre, in quanto fondate sul verso di undici sillabe – alias endecasillabo – un fenomeno senz'altro clamoroso: quello dell'accento costante sulla quinta sillaba, corrispondente alla lunga del dattilo centrale: accento che non figura nella storia canonica dell'endecasillabo. L'accento di quinta è, in definitiva, il perno dell'effetto atonale del componimento.

Così procede dunque Pascoli in questa sperimentazione, ed è proprio a partire dalla sillaba come matrice del testo che egli perviene ai due capolavori citati. (Non sempre, come si è detto, la sperimentazione giunge a buon fine. Ne è prova che essa permane, in definitiva, abbastanza circoscritta, pur se annovera risultati, dal punto di vista tecnico-formale, senz'altro imponenti, con testi come *Inno funebre ad Antonio Fratti*, dell'anno 1897, poi incluso nella prima edizione di *Odi e inni*, 1906, e come l'ode *Alle «Kursistki»*, ancora nella stessa raccolta, e dove, per entrambi, si esperimenta la ripresa degli schemi metrici e compositivi delle Odi di Pindaro.)

Ovviamente, la complessità (la complicazione) dell'organizzazione del verso a partire dalla sillaba, con riguardo agli accenti, concerne, per limitarci al caso dell'endecasillabo saffico (già metricamente esemplificato dianzi), meno la sistemazione dei trochei (delle due dipodie trocaiche) che quella del dattilo centrale, ove l'ictus del vocabolo cade sulla quinta sillaba del verso, cui, in teoria, dovrebbero seguire due atone.

Avanzo subito alcuni esempi, tratti dalla prima saffica di *Solon*.

Già il primo verso comporta scansione non canonica a motivo della partizione in due sillabe, tramite dieresi, dell'ultima di «plenilunio», al fine di comporre il dattilo centrale, cui si aggiungerà l'ictus sulla prima sillaba, grammaticalmente atona (o semiatona) del secondo trocheo, ricavato dallo stesso vocabolo, /plēnĭ/:

Splēnde ‿ăl | plēnĭ | lūnĭŏ | l'ōrto ‿ĭl | mēlŏ.

Naturalmente, se nella posizione riservata al dattilo ricorre una parola sdrucciola, il processo si semplifica, pur permanendo la dissonanza tonale a motivo dell'accentazione di quinta.

Facciamo adesso un esempio di due versi in successione, ove il primo presenta, in terza posizione, una parola sdrucciola, ed è quindi passibile di scansione accentuativa dissonante ma gramma-

ticalmente regolare, mentre il secondo risulta, dal punto di vista della corrispondenza accento grammaticale – accento ritmico, totalmente disassestato (si tratta dei vv. 6 e 7):

> Sū lĕ | quērciĕ | gēttăsi‿ĭl | mīo nŏn | sēmbră
> che‿ūn trĕ | mōrĕ | mā ĕ l’ă | mōre‿ĕ | cōrrĕ.

Il cuore della sfasatura, che comunque si dirama su tutta l’unità ritmica, riguarda appunto il dattilo centrale, con l’esigenza dell’ictus sulla prima sillaba, qui rappresentata da «ma», grammaticalmente atona, cui fa séguito la voce del verbo essere, “è”, grammaticalmente accentatissima, ma qui sottoposta all’innaturale contrazione di una sillaba breve. La lettura – per semplice ipotesi – dovrebbe riuscire a far incorporare, l’uno all’altro, i due monosillabi, in modo da conferire alla sillaba grammaticalmente atona, il «ma», un po’ dell’accentazione del verbo.

Ma tanto basti come esemplificazione. L’intera saffica è letteralmente costellata di fatti consimili, responsabili, come si è detto, di quegli effetti di dissonanza che determinano la straordinaria novità di queste composizioni.

Ora, è da qui, dalla centralità compositiva ascritta all’elemento sillabico, che ha luogo la sostituzione dell’organizzazione propriamente sintattica – comunque ridotta a strutture elementari – con l’organizzazione d’ordine paratattico e aggregativo, per accumulo e aggiustamento di individui spesso irrelati, per iterazioni e contaminazioni metonimiche.

(Analogo, ma sostanzialmente diverso, il caso già esaminato dell’*Uccellino del freddo*, ove l’unità di base è, sì, ancora la sillaba ma adibita – come si è visto – in composti tendenzialmente desemantizzati d’ordine fono-simbolico, che funzionano da matrice per l’intera superficie grammaticale.)

La procedura suddetta consente la relativa libertà degli elementi in gioco, con conseguente possibilità degli stessi, in quanto svincolati dalle funzioni propriamente sintattiche, di dar luogo a processi di sostituzione e di identificazione proiettiva con altri elementi primari della composizione.

L’esemplificazione che adesso proporremo, riguarderà, appunto, *Crisantemi* e la prima saffica di *Solon*.

Quanto a *Crisantemi*, sembra addirittura l’illustrazione perfetta di quello che abbiamo appena riferito.

Dove sono quelle viole? dove
la pendice tutta odorata al sole?
dove, o bianche nuvole erranti, dove
quelle viole?

5 Quel rosaio dov'era dunque? dove
l'orto chiuso tutto ronzii la sera?
dove, o nero stormo sfuggente, dove
dove dov'era?

Nubi vanno, fuggono stormi, foglie
10 passano in un èmpito, via, di pianto:
tutti i fiori sono ora là: li accoglie
quel camposanto.

Hanno tinte come d'occasi; e hanno
un sentore d'opacità notturna,
15 lieve; e hanno petali che vedranno,
urna per urna,

tutto il chiuso; bello così da quando
vennevi una, dopo aver colte al sole
tutte, quelle rose, cantarellando,
20 quelle viole.

La poesia è infatti costituita da serie di coordinate, da cui è esclusa una sia pur minima subordinazione sintattica, e consiste unicamente in una procedura d'accumulo di elementi lessicali, cui contribuiscono le numerose iterazioni, con effetti anche vagamente ipnotici.

Quanto all'organizzazione metrica, dissonante perché sviluppata a partire dall'unità sillabica, essa non presenta comunque, a differenza della saffica di *Solon*, alterazioni dei due sistemi di accenti: grammaticale e ritmico. Si dà, se vogliamo, un solo verso, il v. 10, ove l'accento ritmico, previsto per la sillaba lunga del secondo trocheo, cade su sillaba atona o semi-atona:

pāssă | no‿īn ŭn | èmpĭtŏ, | vīa, dĭ | piāntŏ.

Quanto invece all'elaborazione semantica delle identificazioni proiettive reversibili fra gli elementi, provocata dalla già descritta procedura compositiva di ordine sillabico, essa comporta un solo fenomeno di questa natura (ancora, a differenza, come vedremo, della saffica di *Solon*), e cioè la trasformazione dei fiori della vita e della bellezza vitale, come le rose e le viole, nei fiori della morte, i cri-

santemi, nominati solo nel titolo, in quanto sono le rose e le viole che li rappresentano. Per cui la trasformazione (o identificazione proiettiva, o assimilazione analogica) è, appunto, reversibile: sono i crisantemi stessi che si trasformano, a loro volta, nelle rose e nelle viole.

Come si dà questo processo?

Qui, l'articolazione del testo è stupenda. Tale trasformazione reversibile, è conseguente all'accesso di «una» (in altra lezione: «Una», con maiuscola) alla dimensione della morte, rappresentata sia dalla quasi-omonimia con «urna», sia dall'entrata in quello spazio chiuso che è il camposanto (il «chiuso»): entrata che essa compie portando con sé tutte le rose, tutte le viole, «colte al sole [...] cantarellando», durante le diverse stagioni dell'anno (da cui la compresenza delle due specie di fiori, in quanto simbolo di una vera e propria sintesi temporale, totalmente estranea a quella distinzione stagionale che Pascoli aveva rimproverato a Leopardi di non osservare, per il «mazzolin di rose e di viole»):

> [...] hanno petali che vedranno,
> urna per urna,
>
> tutto il chiuso; bello così da quando
> vennevi una, dopo aver colte al sole
> tutte, quelle rose, cantarellando,
> quelle viole.

La trasformazione reversibile, dai crisantemi alle rose e alle viole, vale a dire dalla morte alla vita, può aver luogo proprio perché «Una» (ci piace citarla in maiuscola) portando nel «chiuso» – ripetiamo – tutte le rose e le viole colte «cantarellando» nelle varie stagioni della terra, vi immette appunto la dimensione della vita. Ella risulta insomma, in quanto morta-e-vivente, dotata di quel più-di-vita che ne consente la reversibilità.

Tale, la mirabile composizione effettuata da Pascoli in *Crisantemi*.

Ma chi è «Una»?

La memoria corre immediatamente al *Colloquio di Monos e Una* di E.A. Poe: ove i due morti, trapassati nella dimensione dell'eternità o, meglio, dell'oltre-vita, o della super-vita, contemplano – nelle parole di Monos a Una – quei «fiori fantastici, infinitamente più belli di quelli della vecchia Terra, e di cui noi oggi vediamo fiorire gli esemplari tutt'attorno a noi».

Chissà se, nella biblioteca di Castelvecchio, si trovano le opere di Poe. Resta comunque il fatto che pochi autori dell'Ottocento, possono essere avvicinati a Pascoli quanto Poe, almeno per la dimensione funebre e sepolcrale che pervade la sua opera.

E veniamo, ora, alla prima saffica di *Solon*, molto più complessa di quella appena esaminata.

Considerando come acquisito, per quanto abbiamo esplicitato più indietro, tutto ciò che è inerente alla sua strutturazione metrica, focalizzeremo unicamente l'analisi sulle modalità secondo le quali si effettuano i precitati processi di identificazioni proiettive reversibili fra gli elementi deputati, e cioè sulle procedure che determinano le realizzazioni delle assimilazioni analogiche fra gli stessi.

Splende al plenilunïo l'orto; il melo
trema appena d'un tremolìo d'argento…
Nei lontani monti color di cielo
sibila il vento.

5 Mugghia il vento, strepita tra le forre,
su le quercie gettasi… Il mio non sembra
che un tremore, ma è l'amore, e corre,
spossa le membra!

M'è lontano dalle ricciute chiome,
10 quanto il sole; sì, ma mi giunge al cuore,
come il sole: bello, ma bello come
sole che muore.

Dileguare: e altro non voglio: voglio
farmi chiarità che da lui si effonda.
15 Scoglio estremo della gran luce, scoglio
su la grande onda,

dolce è da te scendere dove è pace:
scende il sole nell'infinito mare;
trema e scende la chiarità seguace
20 crepuscolare.

Qualche notizia di inquadramento.

La saffica è inserita, come si è detto, nel poemetto *Solon*, ove due personaggi, il vecchio poeta Solone e il suo ospite Phoco, accolgono, durante il convito, una «cantatrice» di Eresso, già patria di Saffo, di cui la cantatrice è una sorta di controfigura, la quale intona «due canti: | l'uno, d'amore, l'altro era di morte».

In una lettera all'amico de Bosis, direttore del "Convito", su cui uscirono i primi *Conviviali* (1895-1896), e poi dedicatario della raccolta, Pascoli commenta così la sua poesia:

> Rileggendo, temo che il primo dei canti [la prima saffica di *Solon*] sia antipatico perché troppo letterario. Si fonda invero su un'idea che credo tutta mia che o Sappho fosse persona mitica significando la chiarità crepuscolare (Sapfò = clara) o che la poetessa così nomata scherzasse in certo modo sul suo nome. Certo Faone significa Sole e probabilmente Sole Occidente. Con quel canto io spiegherei come nelle poesie di Sappho potesse trovarsi l'accenno al salto di Leucade (Rupe Leucade è per me l'orizzonte, la linea che passa il sole tramontando, seguito dalla sua amante, la Sappho, la chiarità crepuscolare). Tutto ciò farebbe piú per una dissertazione che per una poesia[15].

A parte la dubbiosa frase finale, il passo della lettera costituisce una perfetta parafrasi, con commento, del testo che adesso esamineremo.

Il quale include, all'inizio, stralci e calchi dai frammenti di Saffo, che indichiamo qui di seguito nell'ordine in cui appaiono nel testo, e nella traduzione che degli stessi ha effettuato Pascoli, in *Poesia lirica in Roma*[16]. Per i vv. 1-3:

> piena appariva la luna [...]
> intorno il vento fresco sussurra fra i rami del melo, e allo stormir
> delle foglie fluisce il sonno profondo;

per il v. 4 della prima strofa e per i vv. 5-6 della seconda:

> Amore mi scorre il cuore, vento che nel monte si gettò sulle querce;

per i vv. 6-8:

> tutta sono da tremore presa,

e poi, in altro frammento:

> di nuovo mi assilla Eros che scioglie le membra [questo in traduz. di F. Ferrari].

Ed ecco la nostra analisi.

[15] Ricaviamo la citazione dalla splendida edizione dei *Conviviali* curata da Giuseppe Nava, Torino, Einaudi, 2008, p. 17.

[16] *Ibid.*, pp. 9-20.

I dati estracettivi della prima strofa, coniugati a prossimità (v. 1, «l'orto») e a distanza (v. 3, «nei lontani monti»), si trasformano, attraverso le lessicalizzazioni del sèma /tremare/ (v. 2, «trema», «tremolio», riferiti al «melo», estracettivi; v. 7, «tremore», riferito al Soggetto, intracettivo), nei dati intracettivi della seconda strofa, o, meglio, propriocettivi (vv. 6-8, «il mio non sembra | che un tremore | ma è l'amore, e corre, | spossa le membra!»), inclusivi, ovviamente, di prossimità.

Nella terza strofa si dà la trasformazione incrociata dei dati propriocettivi coniugati a distanza (v. 9, «m'è lontano [...] quanto il sole») nei dati estracettivi coniugati a prossimità (v. 10, «[il sole] mi giunge al cuore»).

I primi due versi della quarta strofa (vv. 13-14), inclusivi delle enunciazioni modali del /volere/, si configurano come la cerniera tra la prima e la seconda parte della poesia, in quanto costituiscono il dispositivo di trasformazione assiologica della rappresentazione.

Le due lessicalizzazioni del /volere/ («voglio dileguare», «voglio farmi chiarità»), comportano, la prima, una modificazione di essere come annientamento; la seconda, una modificazione di essere come metamorfosi e immaterialità, conseguenza della prima.

Questa seconda modificazione è il presupposto della sovradeterminazione di tutti i dati estracettivi dei versi che seguono. In altre parole, da questo momento in poi (vv. 13-14, «voglio | farmi chiarità che da lui si effonda»), l'intera realtà percepita, e percepita in quanto esterna al Soggetto, si configura come una *proiezione di destino*.

La rupe di Leucade da cui il Soggetto («Saffo») si lascia cadere, è lo «scoglio» su cui si rapprende la luce del sole-amore (v. 15, «scoglio estremo della gran luce»); il sole che scende nel mare (v. 18) è lo stesso sole-amore, «sole che muore» (v. 12), dei versi precedenti, nel quale il Soggetto si identifica come «chiarità crepuscolare» (vv. 19-20), «seguace» di quella parabola discendente: il che sarebbe, del resto, esplicitato a tutte lettere nella citata lettera di Pascoli a de Bosis: «Rupe Leucade è per me l'orizzonte, la linea che passa il sole tramontando, seguito dalla sua amante, la Sappho, la chiarità crepuscolare».

Le modalizzazioni del Soggetto, attraverso il /volere/, come annientamento e metamorfosi nell'immateriale, ne consentono l'immersione (l'immedesimazione) negli elementi naturali sottoposti a

sparizione. Il solo dato intracettivo che viene esplicitamente conservato e che permette di mantenere fisso il legame con la fisicità del Soggetto, è il verbo «trema», addetto alla chiarità, nella quale il Soggetto si è precedentemente identificato (vv. 13-14, «voglio | farmi chiarità»): v. 19, «trema e scende la chiarità».

Ora, il «trema» del v. 19 rimanda ovviamente al «tremore» del v. 7, «tremore» di trasformazione intracettiva del vento (dato estracettivo), e che strutturalmente si riconnette al «trema» estracettivo del v. 2, addetto al melo.

Questa struttura di raccordo tra v. 19 e v. 2, risulta per di più ribadita dalle relazioni di forte affinità timbrica che si stabiliscono fra i verbi «scende» (iterato: v. 18 e v. 19) e «splende» (v. 1), entrambi in posizione iniziale di verso e, perciò, al di fuori di ogni clausola evidente di rima.

Le due voci verbali saldate l'una all'altra sul piano dei timbri, si accompagnano allo stesso verbo, cui incombe la struttura, per così dire, portante del testo: il verbo «trema». Però – con supplemento di raffinatezza compositiva – le due coppie così formate comportano posizioni invertite degli elementi che le compongono: vv. 1-2, «splende» → «trema»; v. 19, «trema e scende».

Questa è dunque la complessa, incomparabile operazione effettuata da Pascoli nella prima saffica di *Solon*.

Ove si potrà sottolineare, per concludere, il seguente fatto: alle dissonanze del sistema ritmico-accentuativo sul piano di superficie, che esaltano le Differenze (gli Intervalli), fanno contraltare, sul piano profondo del senso, le relazioni di reversibilità e identificazione analogica degli elementi, in una sorta di vero e proprio trionfo del Medesimo[17].

Tale coniugazione di dati così divaricati non sarà l'ultima caratteristica da ascrivere alla inusitata, stupefacente Bellezza di cui il testo è depositario.

[17] Non possiamo non ricordare, nella conclusione della nostra analisi della prima saffica di *Solon*, il bellissimo studio che Giacomo Debenedetti le consacra nel volume *Pascoli: la rivoluzione inconsapevole* (Milano, Garzanti, 1979, pp. 197-264), ove la saffica in questione viene designata come «una tra le veramente memorabili composizioni del nostro tempo» (p. 199). Tra i tanti acuti rilievi che effettua sul testo il grande critico, teniamo a sottolineare almeno il seguente (p. 258): «quel gusto [di Pascoli] per i trapassi e i riferimenti analogici, che gli ispirano alcuni fra i più sorprendenti risultati della sua poesia».